

## CARACTERÍSTICAS DE LA MÉTRICA DEL PRIMER NERUDA

Ángel Luis Luján Atienza

Mucho se ha escrito sobre Pablo Neruda y muy poco sobre su métrica. En la bibliografía sobre el poeta más actualizada que conozco no aparece siquiera la métrica como tema en el índice que ordena los trabajos recogidos (Woodbridge y Zubatsky, 1988)<sup>1</sup>. No obstante, Neruda se presenta como un poeta especialmente interesado en los problemas del ritmo y en la renovación de la métrica española, tanto en sus primeros momentos superadores del Modernismo como en la contribución a implantar en la tradición en español el versículo libre con la contundencia de dos libros como *Residencia en la tierra* y *Canto General*. Ese afán renovador lo emparenta con Rubén Darío, con el que compartía un perfecto oído para los matices rítmicos y la facilidad para la rima.

Esta desatención no se dirige sólo a Neruda, sino que abarca a toda la métrica del postmodernismo, que está sin estudiar y constituye el enlace más directo entre la métrica regular y el verso libre. Precisamente, el problema de la distinción y el deslinde entre métrica regular e irregular y verso libre es uno de los problemas que quiero traer aquí a colación a propósito de la métrica del primer Neruda. Precisamente, Jaime Concha (1974) ha puesto de manifiesto la pertenencia de *Crepusculario* al postmodernismo con razones en que pesan grandemente las características métricas del libro.

La distinción entre métrica regular, irregular y libre es un terreno que está todavía sin delimitar con claridad y sometido a debate. Antonio Quilis (1984: 46) iguala versificación irregular y libre. Domínguez Caparrós (1993: 53-59; 2005: 92) incluye el verso libre dentro de la versificación irregular, lo que constituye la postura más corriente (Isabel Paraiso, 1985; Utrera Torremocha, 2002). Hay que tener en cuenta que, para realizar esta clasificación, los autores toman como base la unidad versal con sus características silábicas y acentuales; sería versolibre, entonces, el que no se ajusta a ningún patrón silábico-acental transmitido por la tradición. Es el criterio que empieza exponiendo Jaimes Freyre (1912: 110-111) en su clásico tratado de métrica para caracterizar el verso libre, que acaba siendo descrito como «la mezcla arbitraria de versos de períodos prosódicos diferentes y aun la combinación de frases sin ritmo regular alguno. Este es el verdadero *verso libre*» (1912: 114). Es decir, hay que tener en cuenta no el verso aislado sino la secuencia de versos para calificarlo de libre. Es lo que deja claro Lugones, que más en concreto habla, en el «Prólogo» a *Lunario sentimental*, de la unidad estrófica como unidad para medir la libertad del verso: «El verso al cual denominamos libre, y que desde luego no es el *blanco* o sin rima, llamado tal por los retóricos españoles atiende principalmente al conjunto armónico de la estrofa, subordinándole el ritmo de cada miembro, y pretendiendo que así resulta aquélla más variada» (1988: 95).

Considero, por tanto, que más que de verso libre habría que hablar de versificación libre para no mezclar los dos criterios antes expuestos, el que tiene en cuenta la unidad versal y el que toma como nivel básico de análisis la estrofa. Un endecasílabo perfectamente tradicional puede estar incluido en un poema escrito en verso libre (como ocurre a menudo con Neruda y Aleixandre); a la vez, un verso que difiere de los patrones tradicionales puede formar parte de una composición regular en todos los demás aspectos. Por ello, creo conveniente dejar claro desde el principio que tomaré la estrofa o la serie de versos (depende de la composición) como medida para la regularidad o irregularidad del verso.

Opino, además, que habría que pensar, como me propongo estudiar en la métrica del primer Neruda, no en una dicotomía entre verso regular e irregular sino en un paso gradual desde la irregularidad a la regularidad, hasta que se traspasa por fin la frontera del

---

<sup>1</sup> Sobre la métrica de Neruda puede verse: Tavani, 1964; Loyola, 1996. Sobre *Crepusculario*, con alguna referencia a su métrica: Concha, 1972, 1974; Montes, 1967, 1974; Acuña, 1979.

verso libre. Vamos a ver cómo Neruda juega con diversas clases de regularidad por aproximación a un esquema regular, que no constituyen, en mi opinión, ejemplos de verso libre; e intentaré mostrar que el paso de la métrica regular al verso libre no es cuestión de grado, sino que hay que saltar un límite. La métrica irregular (basada en el fondo en patrones de la métrica regular), a mi parecer, es sustancialmente distinta del verso libre. Navarro Tomás apunta a este análisis, pero de manera más radical al considerar que el verso completamente libre «cae en realidad fuera del propio concepto de verso, no por lo que tiene de amétrico sino por su falta de ritmo» (1982: 386).

Estudiaré en este artículo la métrica del primer Neruda, centrándome principalmente en *Crepusculario*, pero teniendo en cuenta los cuadernos anteriores a la publicación de este libro, donde Neruda dejó constancia de sus primeros intentos poéticos<sup>2</sup>. A la vez que propongo este deslinde entre verso regular, irregular y libre el estudio arrojará luz sobre la renovación que Neruda pretende hacer del panorama métrico del modernismo y postmodernismo, con implicaciones, por tanto, en la historia literaria.

### La métrica de *Crepusculario*

Cito a continuación como punto de partida la breve (y única creo) descripción métrica de *Crepusculario* que hizo Hugo Montes (1974: 6-8):

El libro muestra una clara tendencia a la métrica tradicional: dísticos pareados ("Melisanda", "El estribillo del turco"), dísticos blancos ("Farewell", "La muerte de Melisanda"), cuartetos asonantes ("Dame la maga fiesta", "Aromas rubios en los campos de Loncoche", "Aquí estoy con mi pobre cuerpo", "Hoy, que es el cumpleaños de mi hermana") y consonantes ("Tengo miedo", "El pueblo"), tercetos endecasílabos no concatenados por la rima ("El padre"), romances en terminación aguda ("Me peina el viento los cabellos") y cuatro sonetos de versos alejandrinos, conforme a las tendencias modernistas del filo del siglo ("Esta iglesia no tiene", "Pantheos", "Viejo ciego, llorabas", "El nuevo soneto a Helena"). El verso libre aparece con timidez y en composiciones poco relevantes ("Puentes", "Los jugadores"), siempre en arte menor. Mas dentro de este marco tradicional sobresalen dos notas precisas, a saber, la acusada variedad métrica y una gran independencia frente a exigencias retóricas absolutas. En los sonetos, por ejemplo, riman era-esperas, naciera-ciega, dijo-hijos, etc. A menudo varían las estrofas dentro de un mismo poema. Hay composiciones, como "Barrio sin luz", en que los versos asonantes van de dos en dos en el cuarteto inicial y pasan a la fórmula ABAB en el segundo, con la variante de una consonancia rica: (6-7)

¿Se va la poesía de las cosas  
o no la puede condensar mi vida?  
Ayer -mirando el último crepúsculo-  
yo era un manchón de musgo entre unas ruinas.

Las ciudades -hollines y venganzas-,  
la cochinateda gris de los suburbios,  
la oficina que encorva las espaldas,  
el jefe de ojos turbios.

Los serventesios regulares del poema "Saudade" se interrumpen bruscamente al final; en vez de las catorce sílabas aparecen las tres de la palabra del título. Algo similar al añadido "Pero ella vive aquí" de "El pueblo". Hay poemas -"Agua dormida"- que constan sólo de un verso y los hay relativamente extensos.

Esta libre regularidad métrica, si se permite la paradoja, va a ocurrir, aunque en menor grado, en los *Veinte poemas*, para desaparecer en los libros siguientes (...)

Este recuento tan externo tiene una significación señalada: el alejamiento decidido de Neruda de los moldes modernistas externos, que lo atrapan apenas en su primer libro. En él se da la misma evolución que en Gabriela Mistral, cuyo *Desolación* (1922) está encuadrado en la

<sup>2</sup> Citaré las obras de Neruda por la edición de Obras Completas preparada por Hernán Loyola, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000-2002, 5 vols. *Crepusculario* se encuentra en el tomo I y los cuadernos en el tomo IV. Citaré dando número de tomo y de página de la edición de referencia.

retórica de Rubén y cuyos poemarios de madurez (*Tala* y *Lagar*) ocurren a través de formas depuradas, muchísimo más personales, menos de escuela. Si se compara la métrica recién presentada de *Crepusculario* con (7-8) la agilidad y la exigüidad de las *Odas elementales* se tendrá a la vista igual aunque más acentuado proceso de un verso y unas estrofas propios.

Hugo Montes habla de libre regularidad métrica y quizá sea esta una buena fórmula para describir a este Neruda. No obstante, su descripción no es ajustada en algunos puntos. Los de «Farewell» no son dísticos blancos ni son todos dísticos; igualmente «La muerte de Melisanda» no está formada por dísticos blancos, sino asonantados como los de «Farewell». «Me peina el viento los cabellos» no es romance propiamente, sino romance-endecha, pues los versos son eneasílabos. «El estribillo del turco» no está compuesto en su totalidad por pareados.

A pesar de la libre regularidad de que habla Montes y pese a las libertades que se toma con la métrica que hereda del Modernismo, es verdad que Neruda hace, como dice Montes, un libro que tiende a la métrica tradicional. El propio Neruda encabeza su libro con un epígrafe muy significativo sobre el anacronismo del libro, que hay que entender también en el terreno métrico y como una voluntad consciente de forma. Neruda estaba al corriente de las nuevas modas y patrones métricos, había leído a Sabat Ercaasty, tenía que conocer las novedades gráficas del verso de Huidobro<sup>3</sup>, y, sin embargo, opta por un verso y un lenguaje en gran medida continuador de Darío y es consciente de ello, pues repite la misma fórmula en los *Veinte poemas de amor*. Parece, pues, que Neruda, en su primera etapa, se adhiere voluntaria y conscientemente a un tipo de discurso que estaba a punto de periclitarse en la poesía de su tiempo. Sin atender a las novedades de las vanguardias continúa la estela del modernismo quizá para demostrar que la forma puede cambiar desde dentro.

Antes de entrar en posteriores distinciones, se puede destacar que el verso predominante en el libro es, sin duda, el alejandrino, usado a la manera modernista, y la estrofa preferida es el soneto y los cuartetos de rimas alternas (serventesios), privilegiados también por Rubén Darío, el primer Huidobro y la poesía romántica y simbolista francesa en general. Se puede decir que estos poemas en alejandrinos, que no presentan grandes problemas a efectos métricos, constituyen la línea de regularidad del libro. Jaime Concha llega a hablar en este aspecto del «carácter de poesía escolar que el libro ofrece» (1972: 84).

En líneas generales, se puede observar también la recurrencia de la rima consonante imperfecta que no cuenta a efectos de rima la *-s* final, como ocurre también en Gabriela Mistral y en Vicente Huidobro, por lo que no se puede considerar peculiaridad de la poesía nerudiana<sup>4</sup>. Sí llaman la atención algunos hiatos que encontramos en estos poemas, como en el titulado «Viejo ciego, llorabas», que no hace sinalefa en el v. 1: «cuando tu vida-era» y lo mismo pasa en el borrador del mismo poema (IV, pp. 199-200).

Para estudiar las formas métricas de *Crepusculario* conviene dividir las en tres tipos: los poemas en verso regular (aunque sea una regularidad marcada por el propio poeta), los poemas de versificación libre (muy escasos) y los que tienden hacia la regularidad sin ser regulares en sentido estricto, los verdaderamente irregulares.

---

<sup>3</sup> Por ejemplo, en «Apunte de primavera» (IV, 205) introduce un verso vertical al modo de los de Huidobro, lo que indica que Neruda conocía las innovaciones de las vanguardias pero no las quiso aplicar de manera generalizada.

<sup>4</sup> Lo comenta Navarro Tomás en relación con Gabriela Mistral: «Su percepción del verso se fundaba naturalmente en la imagen oral de la palabra, y es en realidad valioso como sello de su espontaneidad el hecho de que en su caso, como en el de Rubén Darío, las rimas de sus versos reflejan a veces subrepticamente rasgos de su habla como el seseo y el yeísmo, y como la supresión o ‘evaporación’ de la *s* final, a lo cual se refirió la autora en *Tala* comentando el uso de ‘albricia’ por ‘albricias’» (Navarro Tomás, 1982: 321).

## Los poemas regulares

Dentro de los poemas regulares tenemos que distinguir los poemas regulares de la tradición (lo que habitualmente se conoce como métrica regular) y los poemas regulares en que la regularidad procede del propio poeta. En efecto, la métrica tradicional no es más que un conjunto de estructuras regulares que han tenido un desarrollo histórico privilegiado de entre las posibles formas regulares a que daría lugar la libre combinatoria de tipos de versos y patrones de rima.

Los sonetos alejandrinos, una de las formas preferidas del modernismo hispanico forman un bloque característico al inicio del libro de Neruda, con una clara intención de situar la escritura en una tradición bien marcada. Hay que hacer notar que después esta forma no vuelve a aparecer en el resto del libro. Se trata, además, de sonetos dispares por su temática y tono, y lo único que los aúna es la forma literaria, lo que nos vuelve a sugerir que Neruda pretende establecer una continuidad basada principalmente en la forma al principio de su libro. Dos sonetos se titulan de manera peculiar no con el primer verso sino con el primer hemistiquio: «Esta iglesia no tiene» y «Viejo ciego, llorabas», de manera que Neruda parece atender más a la forma que al contenido, al elegir títulos truncados sintácticamente pero completos en el plano métrico.

En un análisis más detenido de los poemas, vemos que «Pantheos» está creado sobre «Lo fatal» de Rubén Darío, que no es un soneto pero que tiende al soneto, por lo que se puede decir que Neruda saca lo que de soneto tiene el poema del nicaragüense, lo regulariza. Por otra parte, esta pieza no tiene otra peculiaridad que la neutralización de la -s, pero esta vez usada no sólo como plural (rima: somos-como) «Viejo ciego, llorabas», por su parte, no tiene más peculiaridad que el hiato que he señalado y alguna irregularidad en la rima: «naciera/ciega» que rompe la consonancia, con lo cual vemos que incluso en las composiciones más regulares el poeta se permite algunas licencias. «El nuevo soneto a Helena» tiene justificada su forma por el original francés que imita.

Después de esta serie ya no vuelven a aparecer más sonetos en todo el libro. Se puede decir que Neruda ha situado uno de los metros más representativos del Modernismo al inicio de su libro, como un signo de que se adhiere a la tradición y a la estética que le precede, la conoce y a la vez se propone superarla desde dentro.

Una de las estrofas preferidas en el libro, con una gran tradición en el Modernismo, es el serventesio en alejandrinos, o cuarteto de rima alterna. Los tenemos en «Ivresse», que presenta no obstante las siguientes irregularidades: los versos 9 y 12 sustituyen el alejandrino por dodecasílabos asimétricos que invierten el ritmo de seguidilla: (5+7), lo cual es una novedad, pues se esperaría el ritmo de seguidilla usado por Rubén Darío («Elogio de la seguidilla»). En efecto, sería más raro interpretar este verso como 8+4, que también es posible, pero rompería el ritmo impar. El análisis de estos versos como compuestos de 5+7 es posible porque el ritmo alejandrino nos acostumbra a la cesura y el efecto es el de un primer hemistiquio al que le faltaran dos sílabas. Y precisamente en el verso 13 lo que encontramos es una anacrusis de dos sílabas, ya que el pretendido alejandrino resulta ser compuesto de 9+7: al primer hemistiquio se le han añadido dos sílabas. El añadido parece ser el adverbio «nunca» que abre el verso. Este poema, el único con este patrón métrico en la primera parte del libro, se sitúa aquí y cerca de los sonetos probablemente por afinidad de contenido, ya que trata un tema literario tomado de Dante. Observamos, además, un paralelo en esta misma sección en el poema «El castillo maldito», que cierra esta parte, construido también con serventesios, pero no en alejandrinos sino en versos de 16 (8+8).

«Aromos rubios en los campos de Loncoche» está compuesto por serventesios alejandrinos, con la particularidad de que la rima es asonante, excepto al final: noche / Loncoche. Es el único poema de este tipo en la sección «Farewell».

La mayor parte de los poemas en serventesios se acumulan en la parte central de «Los crepúsculos de Maruri»: «Damela maga fiesta», «Saudade», que tiene la particularidad de que el verso final está compuesto por una sola palabra, la que da título al poema; «Aquí estoy con mi pobre cuerpo», «Hoy que es el cumpleaños de mi hermana» (curiosamente no titulados con el corte del hemistiquio), y «Mujer, nada me has dado». Todos son regulares, formados por cuartetos alejandrinos de rima alterna, como «Tengo miedo», aunque en éste el último verso aparece separado de los demás, pero es un mero gesto gráfico, pues está claro que métricamente pertenece al cuarteto anterior.

La sección «Ventana al camino» recoge otros serventesios, pero no predominantemente alejandrinos, como «Campesina», compuesto en endecasílabos, con la peculiaridad de contar con tres endecasílabos dactílicos (acentos en cuarta y séptima): los versos 1, 6 y 10 (que aparecen así desde los borradores: IV, pp. 177 y 194). «El pueblo» conserva la regularidad de cuartetos alejandrinos con rima alterna, excepto por el añadido de una coda: «pero ella vive aquí», de gran efecto expresivo.

«El coloquio maravillado» del ciclo de «Pelleas y Melisanda» está compuesto por seis serventesios alejandrinos, pero al tratarse de un poema dialogado, las estrofas se reparten entre las intervenciones de los dos personajes y no de forma simétrica. Por ejemplo, la segunda estrofa se repartiría entre el final de la primera intervención de Pelleas y el principio de la primera de Melisanda. Si esta división es simétrica no lo es la siguiente ya que los cuatro versos del serventesio se reparten: 2 para Pelleas, 1 para Melisanda, y el último verso del serventesio es el primero de la intervención de Pelleas, lo que deja en tres versos el serventesio siguiente, que se tiene que completar en la intervención posterior, con lo que vemos que la andadura de los serventesios está sincopada. De esta manera, la pura regularidad se ve relajada por el desigual reparto de los versos de las estrofas.

El conjunto de poemas estudiados forman el núcleo duro de las estrofas regulares tradicionales que integran este libro, y hemos podido comprobar que incluso en esta regularidad tradicional, compuesta por sonetos y cuartetos de rima alterna, el poeta introduce pequeñas variaciones, que liberan la rigidez de las formas y abren caminos para romper la tradición.

Fuera de estas dos formas prototípicas, podemos encontrar estrofas regulares en «Mancha en tierras de color», formado por dísticos dodecasílabos (6+6), en que se mezcla algún alejandrino, con rima en los pares en las dos primeras estrofas y monorrimos (variando la rima consonante y asonante), formando pareados; «Poema en diez versos» está compuesto por cinco dísticos de rima consonante en los pares y diversidad de medidas, con predominio del alejandrino (sólo varía un eneasílabo y un endecasílabo); «Melisanda» está compuesto por dísticos en alejandrinos monorrimos, esto es pareados sin ninguna particularidad; «El padre» compuesto por tercetos endecasílabos sin encadenar de rima asonante, variante que viene documentada en el *Repertorio* de Navarro Tomás (1968: 28-31) en Ricardo Jaimes Freyre (aunque en éste con rima consonante) y parece ser usual en Manuel González Prada. «El encantamiento» es un terceto alejandrino, con la única particularidad de que es raro encontrar en la tradición un terceto aislado; y, por último, «Puentes» es una silva arromanzada, que mezcla endecasílabos y heptasílabos, con un alejandrino en el verso inicial.

Vemos, pues, que hay en *Crepusculario* un buen número de poemas que responde a patrones tradicionales del Modernismo en los que Neruda incluye alguna novedad y variación que, no obstante, no podemos considerar que rompa la regularidad total de la composición.

### **Poemas completamente libres**

Frente a la regularidad de las estrofas analizadas que incluyen a Neruda en la corriente modernista más claramente, el verso libre es todavía tímido en este libro. De hecho, está presente sólo en dos poemas, pero llamativamente, uno de ellos es el que cierra el libro.

«Los jugadores» abandona toda regularidad, incluso la rima, que es persistente en esta etapa de la poesía de Neruda. Se basa en algunas repeticiones y llamativamente acaba dos de las estrofas con claros heptasílabos: «cantó bellas canciones» y «que no precisa fin». El deseo de cerrar series con medidas conocidas hace que la clausura final del poema esté compuesta por un dístico de alejandrinos: «Los miro entre la vaga bruma del gas y el humo. / Y mirando estos hombres sé que la vida es triste». Parece como si el poeta quisiera que el lector reconozca una medida estable en el cierre, que dé sensación de clausura frente a la libertad del resto del poema

Sin embargo, lo más significativo es que todo el poemario se cierre precisamente con un poema en verso libre. Se trata de una silva libérrima impar, en terminología de Isabel Paráiso, que juega con diversas asonancias de modo irregular. Se detecta una clara tendencia hacia la familia del endecasílabo, a pesar del uso de diversos ritmos. Por ejemplo, el verso «se mezclaron voces ajenas a las mías» no puede reducirse a ninguna medida tradicional, y pone de manifiesto perfectamente la ajenidad de las voces. Los versos «cuando era mi corazón / una corola de llamas» son dos octosílabos claros en medio de versos de signo impar y se sitúan entre eneasílabos. Tampoco es posible encontrar un patrón que explique: «lo sintiera con los oídos o con los ojos» ni «Vinieron las palabras y mi corazón» ni «incontenible como un amanecer». Sin embargo, el final se apoya en cuatro claros alejandrinos, confirmando que existe una tendencia a cerrar las series poemáticas más libres con patrones métricos muy fijos para dar sensación de cierre estable al lector. Este poema ejemplifica perfectamente a lo que quiero apuntar cuando digo que la medida de la libertad no es el verso sino la estrofa o el conjunto poemático, ya que este poema «Final» de *Crepusculario* contiene, como hemos visto, versos perfectamente regulares. Sin embargo, es la aparición entre estos versos regulares de líneas que no se pueden regularizar y la libre combinación de versos regulares y libres en estrofas que no guardan regularidad lo que lo convierte en un poema en verso libre.

Neruda hace, en este poema, una poética y para ello elige precisamente el verso libre. Pareciera que cuando accedemos al discurso sobre la propia poesía, a la metapoética, la expresión necesitara hacerse más libre y el poeta hablar desde la exterioridad de las rigideces del metro fijado y la tradición. Cuando el poeta hace poesía se puede ajustar a otros modelos, pero cuando habla de poesía lo hace desde la libertad creadora. Esta estrategia da la sensación de que el impulso creador es libre aunque se plasme en formas tradicionales. De ahí precisamente que cuando se alude a las «palabras ajenas», las que vienen dictadas por la tradición, se haga desde la pura libertad expresiva del verso libre, es decir como una manifestación de la voluntad del poeta de someterse a la ajenidad de las voces no por imposición sino desde una actitud liberadora y de libertad.

Vemos, pues, que si el inicio se marcaba con rotundidad métrica, para el final se reserva un poema en verso libre que anuncia la evolución posterior de la poesía de Neruda.

### **Los poemas irregulares**

Entre los dos extremos que acabamos de ver: formas regulares tradicionales (con alguna anomalía) y las escasas formas completamente libres de *Crepusculario* se sitúa toda una serie de poemas que fluctúan en torno a la regularidad sin alcanzarla, y que por ello llamaré propiamente irregulares. Con el verso regular tradicional se supone que el poeta se somete a un patrón determinado, a esas voces ajenas de la que habla el poema «Final»; con el verso libre el poeta adapta el verso completamente a sus necesidades

expresivas, pero con los poemas que están a medio camino entre la regularidad plena y la libertad total estamos en ese campo en el que conviven tradición y renovación, en el campo de la irregularidad, que incluye la mayor parte de los poemas del libro y me parece que es la manera que tiene Neruda de renovar la estética modernista en lo que respecta a la métrica.

La novedad que presenta Neruda en estos poemas es que la irregularidad se establece no siempre sobre formas canonizadas por la tradición sino que en ocasiones ocurre sobre el propio patrón métrico que él mismo se marca. Es decir, cuando Neruda parece establecer una regla propia como patrón estrófico para un poema, él mismo acaba variando la métrica en el discurrir del discurso sin llegar a caer en el verso libre en tanto que siempre hay una fluctuación en torno a la regularidad inicial. La sensación que da es la de un verso no acabado, un discurso no cerrado, como si el poema no fuera más que una aproximación al poema ideal, con lo que esto implica de impresionismo y vaguedad, efectos propios de la estética modernista.

La estrofa en torno a la cual fluctúa esta irregularidad es por lo general el dístico, que tiene como emblema central el célebre «Farewell», aunque ya la composición que abre el libro, «Inicial» es de este tipo, y su fluctuación se produce en la última estrofa que sustituye el dístico por un terceto. Este poema propone un arranque solemne, dejando bien fijada la métrica desde el principio. Su única peculiaridad es que no hace sinalefa en el v. 1 en ninguno de los dos lugares posibles: «He-i-do-ba-jo-He-lös» (como aparece ya en el borrador que se conserva, IV, 188), para destacar la extrañeza mítica del nombre, y para inaugurar un ritmo solemne y un tanto sorprendente.

No obstante, aunque Neruda ha distribuido gráficamente su poema como tres dísticos más un terceto, el poema puede interpretarse como un único bloque en que se alternan versos con rima en **-ante** y **-ente**, con la única irregularidad de que el verso penúltimo repite la rima en **-ante** del anterior, en lugar de conservar la alternancia. Sería difícil, por tanto, hablar de dísticos puros, ya que la continuidad de la rima obliga a realizar un enlace entre las diversas estrofas gráficas como si estuviéramos ante un todo sin divisiones. Creo que Neruda juega aquí con las ambigüedades y posibilidades de la métrica regular no codificada tradicionalmente, y esa es una de las líneas fundamentales de la estética del libro, según iremos viendo.

«Sensación de olor» sería un poema regular en dísticos alejandrinos con alternancia de rimas en **-ancia** e **-ila** del tipo de «Inicial», si no tuviera una especie de estribillo de apertura y cierre formado por dos trisílabos, estructura métrica que no varía desde el borrador (IV, p. 177). Estos versillos constituirían el encuadre de un poema regular. El tono impresionista de este poema propicia tal ruptura métrica para oponerse a la solemnidad que vemos que caracteriza a los dísticos alejandrinos. Cada uno de los versos del estribillo genera, además, la rima de los dísticos alejandrinos.

En «El estribillo del turco» vemos también un diseño inicial sobre el que se establecen variaciones: pareados de rima consonante (siempre sin atender a los finales en **-s**). Rompen esta regla la estrofa 9 que es un terceto monorrimo en consonante, como la que le sigue. La estrofa 17 tiene nominalmente tres versos pero la podemos considerar como un metro encabalgado, y pensar que «Dar» va con el tercer verso, aunque la rima parece indicar la necesidad de dejarla como palabra-verso. La última estrofa es también un terceto, pero parece que, por la disposición de la rima, hay que considerar que el verso aislado al final forma parte de esta estrofa dando lugar a un serventesio.

Pero lo realmente llamativo de esta composición es que la medida de los dísticos varía continuamente. Por poner sólo unos ejemplos, la primera estrofa está formada por la unión de un endecasílabo dactílico y un eneasílabo; la segunda por un decasílabo (5+5) más un endecasílabo dactílico; la tercera por un dodecasílabo (5+7) más un endecasílabo dactílico; la cuarta por dos endecasílabos dactílicos; la quinta por un endecasílabo dactílico más un dodecasílabo (6+6); la sexta, séptima y octava por dodecasílabos (6+6),

etc. Parece que dominan los dodecasílabos formados por dos hemistiquios simétricos y el endecasílabo dactílico, pero la medida de los versos es altamente irregular, por lo que la unidad compositiva del poema viene dada por el patrón estrófico: pareados consonantes, que el poeta, además, rompe cuando lo necesita para la expresión.

«Farewell» presenta el mismo diseño de construcción en dísticos, pero esta vez la rima es arromanzada: asonante en los pares, lo que nos hace dudar de nuevo, como en «Inicial» si la distribución en dísticos es una mera estrategia gráfica. Pero igualmente, Neruda introduce excepciones al patrón que él mismo se fija de regularidad. El primer verso de la segunda parte aparece aislado y marca el principio de la rima, con la sensación de que falta un verso antes de él, de que falta todo un discurso ya que el primer verso, si hubiera regularidad, sería el segundo verso de un dístico ideal que marca el patrón general. En cuanto a la medida de los versos es completamente regular en la primera parte: endecasílabos, la segunda varía entre el heptasílabo, el eneasílabo y el endecasílabo; la tercera alterna endecasílabos y heptasílabos, con la irregularidad del primer verso que es decasílabo (a no ser que no hagamos la sinalefa entre «Amo-el»); la cuarta parte alterna eneasílabos y heptasílabos, excepto el dístico final, que es endecasílabo; la última parte está compuesta por dísticos alejandrinos, excepto el último verso, que es un heptasílabo, o el primer hemistiquio de un alejandrino, como señal del truncamiento vital que supone la despedida para siempre, es decir: remeda icónicamente el adiós.

Vemos, pues, que la alternancia de medidas sobre la base de la estrofa de dos versos es similar a la de «El estribillo del turco», aunque en este caso con menos variación sobre el patrón regular tradicional de los versos.

«Maestranzas de noche» está también formado sobre el patrón de los dísticos, en este caso alejandrinos, con alguna irregularidad, como es la reducción a un hemistiquio del segundo verso de la quinta estrofa, y el terceto constituido por la sexta estrofa (como aparece ya en el borrador: IV, 183-4). De nuevo en este poema la disposición de las rimas nos hace pensar en una estructura real (frente a la gráfica) de serventesios, pues las dos primeras estrofas riman en asonante: **ABAB**, las dos segundas en consonante: **ABAB** y las dos últimas riman en asonante las posiciones impares y en consonante las pares, con la particularidad de el serventesio sería en realidad un quinteto con el añadido de un verso inicial de rima **A**. No obstante, este análisis deja fuera de juego la quinta estrofa que no formaría parte de una unidad mayor y, además, rima en asonante, en su segundo verso, con el supuesto serventesio anterior. Neruda vuelve de nuevo a jugar con formas tradicionales para crear un nuevo patrón no del todo regular ni del todo irregular. Una curiosidad de este poema, que lo pone además en relación con «Inicial» que tenía también una estructura de dísticos que se podían agrupar en unidades mayores, es que el hemistiquio «de desconsolación» es eco de aquel «de mi desconsolado», de «Inicial».

«Mariposa de otoño» se organiza, también, en torno al dístico con rima consonante en las posiciones pares en arte menor, aunque se intercalan varias estrofas de tres versos. Nuevamente vemos que Neruda marca claramente un patrón ideal que se debe repetir a lo largo del poema, pero que acaba traicionando en su desarrollo. La base métrica es el eneasílabo, que se varía con algún pentasílabo, para dar esa sensación juguetona y móvil de la mariposa. La rima, como digo, se mantiene en los pares en **-ece** (con las variantes fónicas en **-ese**), excepto en la tercerilla formada por la estrofa quinta, que tiene rima autónoma. A veces incluso se riman las posiciones impares, y así en las estrofas 2, 3 y 4 asistimos a una rima alterna en **-ada** y **-ece**, que se retoma en la estrofa sexta tras el paréntesis de la quinta para desaparecer en el resto del poema. Las dos últimas estrofas vuelven a recuperar el espíritu del serventesio de rima alterna. Incluso Neruda introduce por dos veces en esta composición una especie de estribillo que no lleva a sus últimas consecuencias. Pero la mayor curiosidad de este poema viene constituida por el hecho de que dos de las cuatro tercerillas introducidas aquí no son en realidad

estrofas de tres versos, ya que constituyen ejemplos claros de medida partida. Me refiero a las estrofas 7 y la final. La séptima estrofa, aunque dividida gráficamente en tres versos, está compuesta en realidad por dos endecasílabos, como se lee efectivamente en la estrofa 12 que le hace eco: «Pasó la hora de las espigas. / El sol, ahora, convalece». La estrofa final puede leerse como una tercerilla formada por un eneasílabo, un pentasílabo y un hexasílabo, como pide la rima, o como la suma de un eneasílabo y un endecasílabo considerando los dos versos finales como uno solo.

«No lo había mirado» está compuesto de nuevo por dísticos con un endecasílabo y su pie quebrado, que a veces es pentasílabo y a veces heptasílabo. La rima es asonante en las posiciones pares, lo que no vuelve a hacer pensar en la pertenencia de los dísticos a unidades mayores. El último verso, que parece quedar suelto, forma parte en realidad de la estrofa anterior, como indica la estructura de la rima, dando lugar de nuevo a la aparición de una medida real partida entre dos versos gráficos: «entró en su corazón. Y vamos juntos»: un endecasílabo perfecto.

«La muerte de Melisanda» son dísticos eneasílabos con rima de romance, excepto la penúltima estrofa que está compuesta por un terceto de rima **AAB**, siendo el último verso el que guarda la asonancia y rimando los otros dos en consonante.

Después de esta exposición comprobamos que el dístico constituye una de las líneas vertebrales de construcción de los poemas en *Crepusculario*. Si tenemos en cuenta que muchos de los dísticos riman entre sí en las posiciones pares vemos que éstos pueden interpretarse como una secuencia de serventesios. De hecho, la otra estrofa en torno a la cual suele orbitar la regularidad en *Crepusculario* es, como no podía ser de otra forma, el serventesio que hemos visto que constituye una de las líneas de regularidad del libro.

«Amor» sería completamente regular: serventesios alejandrinos, si no fuera porque la última estrofa está dispuesta gráficamente de manera que cada hemistiquio ocupa un sólo verso, dando una estrofa de 6 versos (o con un séptimo escalonado). Ello se debe a que Neruda decide hacer rimar en este caso todos y cada uno de los hemistiquios, además del efecto icónico propiciado por el escalonamiento:

amarte más  
y más

De manera que volvemos a encontrar un fenómeno que ya nos ha salido al paso, el hecho de que cuando, por razones expresivas, se produce un conflicto entre la medida del verso y la rima, Neruda da preferencia al efecto expresivo de la rima y parte lo que, de otra forma, sería un metro entero.

«Barrio sin luz» pretende ser también una composición de serventesios endecasílabos con rima asonante en los pares, con la única peculiaridad de incluir de vez en cuando un pie quebrado en eneasílabos (vv. 11 y 12), heptasílabo (v. 8) y pentasílabo (v. 15).

Se puede considerar que «Grita» fluctúa también en torno al serventesio como patrón métrico central. La primera estrofa es un serventesio en alejandrinos de rima asonante sin ninguna particularidad. La segunda, en cambio, está formada por cuatro heptasílabos con rima asonante: **aa-a**. De nuevo parece que Neruda rompe los metros compuestos para favorecer la rima. La tercera estrofa está compuesta por dos versos heptasílabos y dos alejandrinos con rima arromanzada. El primer verso podría formar perfectamente un alejandrino pero Neruda respeta la distribución estrófica de cuatro versos quizá por simetría pero también porque la división del posible alejandrino en dos versos tiene un efecto icónico: «Amor, deshace el ritmo / de mis aguas tranquilas». En la cuarta estrofa pasa algo similar, esta vez por respetar el paralelismo y se mantiene la rima propia del serventesio consonante. La estrofa final es nominalmente de seis versos, sin embargo podríamos formar un serventesio agrupando en dos alejandrinos los cuatro

primeros heptasílabos. Neruda mantiene esta separación igualmente por la posibilidad de rimar en asonante todos los hemistiquios siguiendo el patrón: **aabaBB**. El borrador de este poema muestra que simplemente la estrofa cuarta ha sido añadida al plan original (IV, pp. 190-1).

El poema «Amigo» tiene también predominio del serventesio. Su primera parte es un serventesio con la particularidad de que los dos primeros versos son endecasílabos, el tercero alejandrino y el último un tridecasílabo: «con sus blancas avenidas y sus canciones» analizable como alejandrino con cesura léxica: «con sus blancas avé/ nidas y sus canciones». La tercera parte está compuesta por dos serventesios alejandrinos de rima asonante más un dístico cuyo último verso rima en asonante con la estrofa anterior. La parte segunda es la que sale completamente de este esquema para formar una estrofa de siete versos endecasílabos que responderían al patrón del sexto **ABBACC** si no fuera porque el verso quinto queda suelto de rima.

«Me peina el viento los cabellos» tendría como base el serventesio asonante en eneasílabos, con la particularidad de que los pares riman todos en **-á**. Se trata, pues, de eneasílabos, que comienzan formando serventesio asonantados y acaban con dísticos (a partir de la cuarta estrofa) cuyo verso par sigue la asonancia **-á** sin que rime el impar, aunque en las dos últimas estrofas puede atisbarse un esbozo de serventesio, pues riman en asonante tanto par como impar: entre-repente, eternidad-cantar.

«La tarde sobre los tejados» a pesar de la sutilidad de su estructura gráfica, que recuerda a Verlaine incluso por el ambiente, tiene también como base la estrofa de cuatro versos, que es la que predomina, principalmente en su parte central. La primera estrofa está compuesta por dos eneasílabos y dos tetrasílabos en alternancia, teniendo en cuenta que los versos 2 y 3 forman en realidad un tetrasílabo distribuido en dos para resaltar el movimiento icónico de caída:

La tarde sobre los tejados  
cae  
y cae...

El primer verso de la segunda estrofa es un eneasílabo, pero resulta endecasílabo si le añadimos el siguiente. No obstante, en su disposición actual mantiene la estructura del serventesio arromanzado. Lo mismo pasa con la estrofa siguiente en la que podemos entender que los versos finales forman en realidad un eneasílabo. La última estrofa es claramente un eneasílabo más un pentasílabo. Vemos, por tanto, en este poema que domina el eneasílabo pero la estructura estrófica apenas deja entrever una tendencia hacia el serventesio arromanzado.

«Sinfonía de la trilla» tiene dos partes, que tienden a las estrofas de cuatro versos de distinta manera. La primera parte, regular, está compuesta por cuatro serventesios eneasílabos en cuyo centro se inserta un estribillo dividiendo la estrofa en dos mitades. Después viene una serie de serventesios endecasílabos excepto los seis últimos versos que son tres dísticos que siguen la estructura de rima del serventesio. Al final se retoma el esquema primero con estribillo con la diferencia que la última estrofa usa el estribillo como último verso<sup>5</sup>.

«Playa del sur» está formado igualmente por serventesios eneasílabos de rima asonante y consonante, con la particularidad de que en ocasiones ni siquiera se conserva el esquema de la rima alterna y sólo riman los pares. Las tres estrofas finales son tres

---

<sup>5</sup> «Tal contradicción no sintetizada, sensible en el título mismo del poema, se despliega interiormente en el contraste entre las partes con estribillo, que constituyen un cierto cuadro descriptivo –muy exiguo, sin duda– de la actividad campesina, y el cuerpo central de la composición, métricamente diverso, que es más bien un himno lírico del poeta a las fuerzas de la naturaleza, el sol y el campo. En esta parte, precisamente, resulta visible cómo el fenómeno colectivo del trabajo es absorbido por la subjetividad poética, cómo la *trilla* se convierte en mero estímulo para la *sinfonía*» (Concha, 1972: 88).

dísticos con rima en los pares, como hace a menudo Neruda en este libro: usar los dísticos como codas o variantes de series de serventesios.

«La cabellera», del ciclo «Pelleas y Melisanda», está compuesto por eneasílabos agrupados en serventesios arromanzados, pero de rima consonante, con la particularidad de que las dos últimas estrofas son tercetos con un curioso encadenamiento: **AAB CBC**.

Comprobamos, pues, que la irregularidad en Neruda se basa principalmente en la relajación en diversos grados de los patrones tradicionales del serventesio y el dístico, el primero muy propio de la métrica modernista y el segundo una preferencia particular de Neruda, al parecer, aunque probablemente esté actuando en esta elección también la tradición francesa, que vertió gran parte de su lírica en pareados alejandrinos. O dicho de otra manera, las estrofas regulares del serventesio y el dístico se presentan como la fijación y depuración de todas las impurezas de las variedades que masivamente usa Neruda. Sus patrones ideales serían las estrofas sin las licencias que les aplica Neruda.

A pesar de la abrumadora cantidad de poemas irregulares sobre los moldes descritos también otras estrofas marcan el patrón ideal en torno al cual se realizan variaciones.

Tomando estrofas de tres versos como base estructuradora tenemos «Morena, la Besadora». Se trata de tercerillas en versos octosílabos sin encadenar, que emplea como pie quebrado el tetrasílabo en el último verso de cada estrofa impar (excepto en la estrofa 6, que es un pentasílabo). Pero esta regularidad que el propio poeta se impone, viene quebrada en las tres últimas estrofas. Aunque la estrofa antepenúltima viene escrita como una tercerilla, sin embargo, podemos leerla como un dístico de dos octosílabos: «Besadora, dulce y rubia, / me iré, te irás, Besadora», forma estrófica efectiva de la penúltima agrupación del poema. La última estrofa del poema es directamente una cuarteta, con rima **aaab**, y con los tres últimos versos de medida de heptasílabos y no octosílabos. En estas estrofas la rima en **-ora** se alterna con otra rima aguda asonante en **-é**. En este poema se ve especialmente claro cómo Neruda no usa como horizonte de regularidad un patrón ya fijado por la tradición, sino que él mismo se impone la regularidad que después traiciona, lo cual constituye una verdadera renovación en la tradición métrica. El poeta suele establecer un patrón regular propio para romper con la tradición y a la vez aportar un nuevo elemento al repertorio, pero es mucho más raro que el poeta se rebele contra la propia regularidad que él mismo se marca.

En este caso en particular, la inestabilidad del patrón métrico puede tener una función icónica de nuevo, ya que bajo la misma apelación, «besadora», el poeta se está refiriendo a dos mujeres a la vez: una morena y otra rubia.

«El ciego de la pandereta» empieza igualmente ciñéndose al patrón del terceto endecasílabo sin encadenar. En la tercera estrofa, sin embargo, el último verso es un hexasílabo. Las tres últimas estrofas son las que presentan la irregularidad mayor pues nominalmente son dos serventesios arromanzados más un dístico que rima con ellos. No obstante, de estas estrofas la primera puede ser un terceto pues los dos primeros heptasílabos pueden leerse como un alejandrino. En esta última parte toda la rima es arromanzada en **-é**.

En el poema «Oración» es el sexteto eneasílabo la base de la composición métrica, con el esquema **AABCCB**, forma de arte mayor empleada con relativa frecuencia por Darío (normalmente en su variante aguda, como la famosa «Sonatina») y por el propio Neruda en sus cuadernos de composición. Este patrón estrófico es respetado con excepción de la quinta estrofa, en que el verso que ocuparía el quinto está desglosado en tres tetrasílabos de estructura paralela, siendo el segundo de ellos el portador de la rima y rimando los otros dos entre sí:

y va enredando en su camino  
el mal dolor, el agrio sino  
y desnudando la raigambre

de las mujeres que lucharon  
y cayeron  
y pecaron  
y murieron  
bajo los látigos del hambre

También hay vacilaciones en la medida de los versos, pues los versos 3 y 7 no pueden ser más que octosílabos, lo que nos da la idea de que el poeta actúa por aproximación a su esquema ideal. En la penúltima estrofa el último verso es un pentasílabo que actúa como pie quebrado del eneasílabo. Además, el eneasílabo que utiliza no tiene uniformidad en la acentuación, lo que da un aspecto un tanto desaliñado al ritmo y permite que se cuelen los octosílabos que hemos detectado.

«Si Dios está en mi verso» tiene la apariencia del verso libre, sin embargo los tres primeros versos pueden leerse como dos endecasílabos de dos maneras: «Perro mío, si Dios está en mi verso» o «Si Dios está en mi verso Dios soy yo», en ambos casos tenemos endecasílabos tradicionales. El resto de los versos son endecasílabos excepto el quinto que es pentasílabo. La necesidad de fundir de alguna manera en una sola unidad los tres primeros versos viene pedida por la estructura de la rima, que parece responder al patrón del romance en aguda.

Por fin, la «Canción de los amantes muertos» es una composición más libre en que estrofas de dos versos por lo general sin rimar se suceden con la intercalación de un estribillo «Perdónalos, Señor!». Las estrofas están formadas por eneasílabos sin rimar. Tiene la estructura de la salmodia o plegaria. La última estrofa del poema antes del estribillo es una repetición del principio de éste: «Perdónalos, / Perdónalos».

Además de todo esto tenemos dos poemas formados por un solo verso, alejandrino en ambos casos: «Mi alma», de corte verleniano y «Agua dormida».

Tras esta descripción de la métrica de *Crepusculario* podemos sacar algunas conclusiones a las que ya apuntaba en mi introducción. En primer lugar, Neruda no se propone una ruptura brusca con la tradición métrica del Modernismo, en especial con el modelo de Rubén Darío. Más bien parece que pretende llevar un paso más allá las innovaciones métricas que había introducido el Modernismo pero sin romperlas, para no llegar al verso libre, como sí hará en *El hondero entusiasta*, bajo la influencia de Sabat Ercasty.

Neruda utiliza patrones métricos reconocidos en el modernismo: el verso alejandrino, los serventesios, los dísticos, pero aun cuando usa estos patrones de forma regular introduce alguna particularidad en su estructura. Lo más corriente, como hemos visto, es que Neruda varíe sobre un metro regular, bien heredado de la tradición, bien de una regularidad impuesta por el propio poeta. Esto se hace generalmente por razones expresivas y de coherencia contenido-forma. La ruptura de un esquema estrófico predeterminado por el propio poeta está ya en las «Letanías de nuestro Señor Don Quijote» de Rubén Darío que establece un sexteto agudo como estrofa que después rompe él mismo por razones expresivas (Paraíso, 1985: 132-134).

Esto nos muestra, a efectos de teoría métrica, que la métrica tradicional es en realidad un decantado de una serie de formas regulares que se han usado históricamente, y a la vez la regularidad constituye el ideal fijado de una serie de aproximaciones a la norma. Los juegos que Neruda introduce sobre la regularidad nos indican que dicha regularidad es un objetivo a conseguir y en torno a ella pueden darse diversas variaciones. En el momento en que el metro no pueda ajustarse a ningún patrón ideal, estamos en el verso libre, que sería distinto del regular e irregular precisamente no porque su medida no se ajuste a la tradición sino porque no tiene de ninguna manera a ningún patrón estrófico ni métrico como ideal. Se ve claro, por ejemplo, en «El estribillo del turco» cuyos versos fluctúan grandemente en la medida, y sin embargo, el mantenimiento del dístico como

unidad estrófica a lo largo de la obra nos impiden hablar con propiedad de versolibre. El verso libre se caracterizaría precisamente por no tener en cuenta el ritmo regular sino el ritmo de la idea, como dice Huidobro en su introducción a *Adán*: «La idea es la que debe crear el ritmo y no el ritmo a la idea como en casi todos los poetas antiguos». La propuesta de que el ritmo debe estar al servicio del sentido puede ser sostenida incluso por poetas muy tradicionales métricamente. Ahí tenemos el caso de José Martí, que hablaba en la introducción de sus *Versos libres* de que «así como cada hombre trae su fisonomía, cada inspiración trae su lenguaje», y sus versos libres resultan ser tiradas de endecasílabos clásicos. Huidobro se refiere, por tanto, a que el ritmo de las ideas sustituye al ritmo métrico y no que lo crea. Pablo Neruda está, en sus inicios como poeta, más cercano a la idea de libertad poética de Martí: jugar con la tradición métrica para someterla a sus particulares necesidades expresivas. De hecho Neruda sólo introduce el verso libre en dos ocasiones, y en una de ellas precisamente para hacer un poema de «ideas» en el sentido de Huidobro, una poética, en la composición final de *Crepusculario*.

Habría que completar este trabajo con una revisión de los cuadernos de versos de Neruda anteriores y contemporáneos a *Crepusculario* para comprobar hasta qué punto la métrica de este libro constituye una característica de la métrica del primer Neruda con un claro rechazo a las soluciones vanguardistas y versolibristas, o si el joven poeta escogió publicar principalmente lo que más se parecía a la tradición métrica que pronto iba a abandonar y que estaba abandonando de hecho el panorama poético. Una somera revisión de los cuadernos (publicados en el tomo IV de las obras completas) me lleva a proponer provisionalmente que Neruda decidió en general entregar a la publicación en revistas los poemas que se ajustaban más a una métrica regular tradicional como era la métrica modernista, dejando inéditos los poemas métricamente más innovadores. Ello se debía seguramente a la voluntad de ser reconocido como un poeta técnico, serio, que domina la tradición, pero a la vez a un intento, como vengo diciendo, de romper la tradición desde dentro y ponerla al servicio de su personalidad poética, que después tomaría otros caminos métricos y estéticos.

## REFERENCIAS

- Acuña, María Eugenia (1979), «Algunos rasgos poéticos de *Crepusculario*», en *Repertorio Americano*, Heredia, v. 5 n. 2, pp. 6-15.
- Concha, Jaime (1972), *Neruda (1904-1936)*, Santiago, Edit. Universitaria.  
— (1974), «Proyección de *Crepusculario*», en Ángel Flores, *Aproximaciones a Pablo Neruda*, Barcelona, Ocnos, pp. 22-41.
- Domínguez Caparrós (1993), *Métrica española*, Madrid, Síntesis.  
— (2005), *Elementos de métrica española*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- Jaimes Freyre, Ricardo (1912), *Leyes de la versificación castellana*, Buenos Aires, imprenta de Coni Hermanos.
- Loyola, Hernán (1996), «Primera aproximación al uso del eneasílabo en Pablo Neruda», en *Revista chilena de literatura*, 49, pp. 103-112.
- Lugones, Leopoldo (1988), *Lunario sentimental*, ed. Jesús Benítez, Madrid, Cátedra.
- Montes, Hugo (1974), *Para leer a Neruda*, Santiago, Francisco de Aguirre.

- Navarro Tomás, Tomás (1968), *Repertorio de estrofas españolas*, New York, Las Américas Publishing.
- (1982), *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*, Barcelona, Ariel.
- Neruda, Pablo (2000-2002) *Obras completas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores. 5 vols.
- Paraíso, Isabel (1985), *El verso libre hispánico: orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos, 1985.
- Quilis, Antonio (1984), *Métrica española*, Barcelona, Ariel.
- Tavani, Giuseppe (1964), «Per una lettura rimemica di una poesia di Pablo Neruda», *Quaderni di letterature Americane*, I, 3-24.
- Utrera Torremocha, María Victoria (2002), *Historia y teoría del verso libre*, Sevilla, Padilla Libros.
- Woodbridge, Hensley C. y Zubatsky, David S., *Pablo Neruda. An annotated Bibliography of Biographical and Critical Studies*, New York, Garland Publishing, 1988.